

I MOLTEPLICI ASPETTI DEL VERO

Sergio
Marinelli

Grandi fiumi di nero inchiostro sul rapporto tra fotografia e pittura sono passati a sommergere la storia dell'arte dell'Ottocento nell'ultimo mezzo secolo. Impossibile ormai trovare una sintesi per rievocarli. Rappresentano comunque la presa di coscienza definitiva su di un fatto fondamentale, in quanto prima la letteratura artistica era stata oltremodo reticente sul tema e ciò ha permesso anche una facile infilata di “scoperte”, che erano spesso già sotto gli occhi di tutti ma allora non si vedevano o non parevano importanti o non si potevano dire.

La fotografia fu certamente decisiva in quasi tutti i casi, che si presentano alla fine per molti aspetti simili eppure sempre tutti evoluti con le loro varianti. La nuova tecnica arrivava sul tramonto declinante della pratica accademica, dell'ideale classico, ma sempre con l'equivoco, sempre ingenuamente e palesemente dichiarato, che l'ideale corrispondeva al vero della natura, con l'assunto di una natura che però andava sempre ricomposta, migliorata e corretta nelle sue brutture. La contraddizione restò insita e permanente in tutta la teoria dell'arte classicheggiante.

La fotografia, subito dal fatidico 1839, fu la rivoluzione mondiale dell'arte figurativa, ma non nei modi e negli esiti in cui si è spesso scritto. Era una tecnica in bianco e nero e non toccò quindi nel cuore la pittura dei colori, che sopravvisse egregiamente.

La sua prima vittima fu l'altra arte dei multipli in bianco e nero, l'incisione. In Italia le cattedre d'incisione nelle accademie, che ormai rappresentavano la totalità della didattica, si andarono rapidamente estinguendo per mancanza di allievi, cui seguì presto l'inevitabile ordinanza ministeriale della chiusura.

Come si evince dal saggio di Alessia del Bianco del 2015, nel caso di Venezia la cattedra già da tempo languente, abolita nel 1875, fu riaperta, come Scuola libera d'incisione, nel 1912. In tutta Italia restò di fatto un'unica cattedra di grafica incisoria a Roma¹. Poi neppure l'incisione sparisce del tutto ma è praticata da pochi specialisti, in ambiti sempre più stretti e provinciali, indipendentemente



Giovanni Busato
Ritratto della contessa Veronica Capra, 1881
 Musei Civici Vicenza - Pinacoteca di Palazzo Chiericati



Giovanni Busato
Ritratto di Anna Zennaro.
 Vicenza, Raccolte IPAB



Giovanni Busato
Ritratto di Maria Caterina Brigitta Reineri, 1880 circa
 Musei Civici Vicenza - Pinacoteca di Palazzo Chiericati

dal valore che oggi noi attribuiamo alle creazioni di quel periodo, anche notevoli, come nel caso acclamato di Fattori, ma anche, per ricordare un altro esempio, in quello meno noto di Eleuterio Pagliano. Il fatto è che di questa chiusura, che è arrivata in qualche situazione al mezzo secolo, delle cattedre d'incisione nelle accademie, non parla mai nessuno; è passata nel pressoché totale silenzio. L'incisione, in tutte le sue svariate modalità, era un multiplo (non c'erano più i monotipi) e però la sua sostanziale essenza "grafica" la teneva intrinsecamente lontana dal naturalismo e, anche nella sua tecnica apparentemente più naturalistica e moderna, la litografia, fu bruciata subito negli sviluppi, appena vent'anni dopo la sua introduzione, dalla fotografia.

Un'altra vittima illustre, subito atterrata, fu il disegno. Principio fondamentale dell'arte, codificato nelle teorie vasariane, il disegno era ancora il feticcio della dottrina accademica ottocentesca. "Il disegno è la verità" scriveva lapalissianamente (per lui) Ingres, l'ultimo grande disegnatore universalmente riconosciuto. Nell'accademia si insegnava di fatto quasi solo il disegno. Ancora in una lettera del 3 ottobre 1866 il barone Giovanni a Prato, mecenate finanziatore e protettore del giovane trentino Eugenio Prati studente a Firenze, raccomandava al suo protetto: "...Non prendere in mano il pennello finché il maestro non te lo consente; molti giovani si sono rovinati per la smania di cominciare ad impastare colori prima di avere la mano sicura nel maneggio della matita e del carboncino..."². Figuriamoci la fotografia.

Ma la fotografia interveniva nei processi artistici soprattutto sul ruolo del disegno. Lo sostituiva per i ritratti, fissando una volta per tutte, in un momento, la posa; per le foto dei modelli, specialmente nel nudo, risparmiando considerevolmente sulle spese delle sedute di posa; per le foto di composizione, fissando ancora in un solo istante quello che prima poteva essere il lungo e laborioso lavoro di un "teatro vivente". Ormai erano inutili i teatrini di Tintoretto ma anche le recitazioni "shakespeariane" di Rembrandt e persino le ultime messe in scena più cinematografiche di Pompeo Marino Molmenti per i suoi due quadri grandi, con tutta la classe di allievi, da Favretto a Prati, a posare.

Di fatto la fotografia accorciava i tempi, le fatiche, le spese, ma non interveniva in uno scontro con la pittura, che ora poteva esprimersi invece totalmente libera nella dimensione del colore. La fotografia restava un multiplo in bianco e nero, che si stampava a dimensioni quasi sempre inferiori al dipinto e più prossime invece alla miniatura.

Poi anche questo non è del tutto vero, o certo non è del tutto esauriente. La fotografia porta l'attenzione a uno spazio/tempo che, a guardare dal punto di vista del tempo, è l'attimo per definizione, il tempo più breve. Anche se Moritz Lotze, per le riprese dei suoi forti austriaci, faceva posare "disinvoltamente" intere armate per tempi probabilmente lunghissimi. È la luce che nella fotografia, "pittura di luce" per definizione, brucia l'attimo. E l'informazione che ci dà la fotografia, come per tutte le altre conoscenze, non ci arriva mai incondizionata e pura, assolutamente "obiettiva", per chi crede a Husserl, come noi crediamo. L'immagine fotografica rivela molti particolari ma opera al tempo stesso una sua forte sintesi, soprattutto luministica. Si porta dietro poi, come specificità, una sensazione del tempo, che diventa anche inevitabilmente, come ha scritto Barthes, quella indistinta e inconscia della morte. Essa interrompe infatti, fissandolo in un unico istante definitivo, il processo continuo del tempo. In questo senso interviene, e modifica, il processo della conoscenza che è a monte della pittura, e dell'arte in genere. È forse questo l'aspetto più determinante sulla pittura, quale meglio si osserva nei ritrattisti provinciali che arrivano anche a ritoccare grandi fotografie, facendole passare per pitture. Ed è anche il caso di uno straordinario ritrattista, il vicentino Busato, che dipinge i suoi soggetti, spes-

so morti da mezzo secolo, con una pittura che imita esplicitamente la tecnica fotografica e che si appoggia, in modo più apertamente dichiarato nella sostituzione dell'affresco, sulla "stereocromia" messa a punto da Von Kaulbach a Monaco³.

Si avverte meno questa sensazione nella rappresentazione dei grandi paesaggi naturali e anche nei più intensi ritratti vitalistici della metà del secolo, che sottintendono forse ancora una visione romantica della natura panteistica, come campo onnicomprensivo di forze ed energie.

Il nuovo paesaggio in Francia si chiarisce, dopo le mostre parigine di Constable degli anni venti dell'Ottocento, con Courbet e, contemporaneamente, con la celebre scuola di Barbizon, legatissima a Constable. Il passato, che rappresentava l'*ancien régime*, era stato quello di Watteau e soprattutto quello di Fragonard, grande amico di Hubert Robert e di Piranesi a Roma, che dipingeva parchi infiniti nello spazio ed eterni nel tempo, appartenenti più che al pianeta reale, ad un aldilà luminoso e beato, che poteva evocare solo i Campi Elisi. Anche Canaletto e i suoi stretti seguaci, e prima di lui Karel Fabritius nell'Olanda del Seicento, utilizzarono la camera oscura, secondo un principio di fatto equivalente alla fotografia. Canaletto lo fece tuttavia in modo assolutamente originale e fantasioso, per modificare il vero, lasciandolo tuttavia apparentemente, e ingannevolmente, verisimile. E anche di questo solo da pochi anni ci si è accorti: il gioco ha funzionato. Al di fuori di una cerchia strettissima di specialisti informati funziona tranquillamente ancora, anche per molti storici dell'arte. Il bersaglio polemico di Constable, che non si sentiva evidentemente di attaccare Fragonard, fu il pastorale Boucher, che meglio evidenziava, in superficie, le fragilità della cultura arcadica settecentesca, sempre fondamentalmente scenografica. Risalendo più indietro alle origini, Constable, che quasi ignora Canaletto, anche lui troppo mirabolante e artificioso, appoggiava le sue basi sulla pittura atmosferica di Lorrain o sui naturalisti del paesaggio olandese, come Ruisdael.

Pur senza debiti precisi, Courbet è al centro del nuovo realismo, che egli unifica universalmente, dai fondi di paesaggio agli animali, all'umanità soprattutto travolgente dei suoi personaggi. Anche lui era perfettamente a suo agio nel mondo della fotografia, passando anche nello studio, ormai ineludibile di Nadar. L'*Autoritratto* giovanile conservato al Musée d'Orsay, circa il 1845, pensieroso e malinconico, che gioca con i lunghi capelli, assomiglia molto ai suoi ritratti fotografici contemporanei, dove invece è beffardo e sorridente. La fotografia, per un vero artista sicuro di sé, era ancora un trucco e un gioco divertente. Ma assomiglia di più, nella posa, ma anche nella stessa persona, ad un ritratto di Jacopo Palma il Vecchio, il cosiddetto "Ariosto", della National Gallery di Londra. Il pittore lo aveva esposto come *Autoritratto. Studio dei Veneziani*; la radiografia ha rivelato come prima stesura soggiacente sulla stessa tela una copia del celeberrimo *Uomo con guanto* di Tiziano al Louvre. Scopriamo allora che, senza tanto farsi vedere, anche Courbet, come i romantici, i classicisti, gli impressionisti, si è formato sui classici e ha interpretato, copiandoli, Tiziano, Reni, Hals, Guercino, Rembrandt, Velázquez, Murillo e poi Ziegler, Schnetz, Géricault e Delacroix. Ma il suo è ancora qui, intrinsecamente, realismo. Molti uomini del suo tempo, se non vestivano, "si truccavano" come nei dipinti di Jacopo Palma e il Tiziano giovane, con la barba e i capelli lunghi, così come il Zola di Manet sembra prender le misure del taglio dei capelli sui ritratti di Tintoretto (copiato da Manet) o Zacarie Astruc, dipinto dallo stesso Manet, invece ancora su Tiziano. Non doveva essere solo una moda o "lo spirito del tempo" ma una vera identificazione psicologica. Jacopo Palma il Vecchio dovette godere anche, soprattutto in Gran Bretagna e Francia, di un colossale favore collettivo, perso e non più riguadagnato a quelle altezze, allora non inferiore neppure a Tiziano⁴.



Jacopo Palma il vecchio
Ritratto di un poeta, (1516)
Londra, The National Gallery



Gustave Courbet
L'uomo dalla cintura di cuoio, ritratto dell'artista, 1845-1846
Parigi, Musée d'Orsay



Victor Laisné
Ritratto di Gustave Courbet, 1853-1855
Bibliothèque nationale de France



Nadar
Ritratto di Gustave Courbet, 1861

alla pagina seguente
Angelo Dall'Oca Bianca
Cristoforo Moseri vicino al suo ritratto
Verona, Archivio Fotografico del Museo di Castelveccchio
(ristampa da lastra originale)

Angelo Dall'Oca Bianca
Cristoforo Moseri nello studio del pittore
Verona, Archivio Fotografico del Museo di Castelveccchio
(ristampa da lastra originale)

Courbet è anche quello, tra i francesi, che stabilisce più profondi rapporti con la Germania, mandando quadri in mostra a Vienna, soggiornando a lungo a Francoforte nel 1858 e a Monaco nel 1869, dipingendo qui anche quadri nell'ultima roccaforte inespugnata dell'accademismo europeo, nello studio del direttore Von Kaulbach⁵, dove era stato in devoto pellegrinaggio anche Hayez in periodi precedenti, nel 1837 e nel 1858. La *Signora di Colonia* di Courbet resta uno dei dipinti centrali dell'Ottocento tedesco. E dalla Germania, combinato con tutti gli altri elementi della sua storia, il paesaggio realistico arrivò anche in Italia, soprattutto in quella che era allora ancora parte di un impero tedesco. Vi troveranno infatti fortuna specialisti "alpini" come Julius Lange, per non parlare della serie sterminata di vedutisti, prussiani e inglesi, che passò per Venezia, tutti quasi sempre però con coloriture romantiche e simboliste.

I paesaggisti veneti, da Bison, che continuò la sua attività fino al 1848, fino a Caffi, morto nel 1866, conservarono tuttavia nella pittura un sottofondo di tocco luminoso, di fuoco d'artificio di colore, che risaliva ancora, inconsciamente e inevitabilmente, a Tiepolo. Nel Veneto poi, nell'Ottocento, resta un diverso filone di paesaggisti che, anche sotto l'influenza della cultura classicista canoviana, va anche a Roma, a Napoli, in Sicilia. Come è il caso esemplare del bassanese Antonio Marinoni, allievo dell'olandese Verstaappen a Roma, che poi va a dipingere in Francia ed Inghilterra verso il 1842, senza lasciare stranamente nulla di documentato. I suoi paesaggi conosciuti, senza turbamenti e tempeste, esibiscono un classicismo equilibrato e composto, che vorrebbe essere probabilmente realistico, ma che non s'allontana molto dalla sua base ispiratrice, che resta ancora, alla fine, Lorrain. Molti altri pittori erano stati, o andranno dopo, in Francia, come il veronese Giuseppe Canella, residente a Parigi tra il 1822 e il 1832, che però dipinge in Normandia paesaggi ancora profondamente romantici. Lo scultore Puttinati, della sua terra, lo raffigura con la valigetta di attrezzi sulle spalle, per dipingere, sempre in viaggio, *en plein air*. Ormai tutti i pittori di paesaggi disertano le sale delle accademie, e l'ideale classico, rifugiandosi nella natura.

Ma il confine politico resta alla fine anche il confine culturale. Nel Veneto il primo Ciardi, che riemerge anche lui dal sud, lo fa abbastanza tardi, nel 1868. Anche i Macchiaioli saranno sconosciuti al Nord per molto tempo dopo l'unità, che fu il tardo 1866 per il Veneto, il 1918 per Trento e Trieste.

Diverse invece, come è noto, furono le conseguenze sul piano sociale della scoperta della fotografia. Molti mediocri pittori diventarono fotografi, anche grandi fotografi, come Moritz Lotze e Antonio Sorgato. Molti altri, ancora più mediocri, entrarono negli studi fotografici come ritoccatore. La fotografia operò quindi una scrematura fondamentale nella classe sociale degli artisti. Molti pittori diventarono anche fotografi, ma sempre per azioni inerenti alla loro professionalità di pittori. Anzi, vittime degli antichi pregiudizi accademici, che comunque dominavano sempre nella maggioranza tutt'altro che silenziosa della società civile arretrata, anzi arroccata ancora sui principi della defunta accademia, rinnegavano sistematicamente e pubblicamente l'uso della fotografia.

La dimostrazione più emblematica ed evidente del rapporto fotografia/pittura resta il ritratto, ora disperso, di Cristoforo Moseri, dipinto da Dall'Oca Bianca, pubblicato la prima volta nel 1981⁶. "...Chi ha voluto un ritratto dipinto, chi ha ritratto il soggetto in fotografia e ne ha tratto dalla fotografia il ritratto ed infine ha ritratto in fotografia il ritratto e il modello, chi ha posato per verificare con un ritratto fotografico la verosimiglianza al ritratto dipinto fotografato accanto al modello ha confermato che la fotografia è di fatto al centro del metodo di attestazione della verosimiglianza"⁷. La fotografia, usurpandone il diritto, si erge qui addirittura a giudice nel confronto tra modello reale e modello dipinto, tra la fotografia stessa e la pittura.

In ogni caso, avanzando verso la fine del secolo, tutti gli artisti scattano fotografie o usano quelle di altri, da Carcano a Michetti, a Dall'Oca Bianca, così come facevano all'estero, più disinvoltamente e scopertamente, anche Degas e Von Stuck. E la fotografia, prima della "fotografia pittorica", esprimeva comunque già di per sé una scelta significativa per la "via del realismo".



- 1 A. Del Bianco, *La rinascita dell'acquaforte a Venezia*, in *Aldèbaran III. Storia dell'arte*, a cura di S. Marinelli, Scripta, Verona 2015, pp. 217-242.
- 2 S. Marinelli, *Il caso Prati*, in *Eugenio Prati (1842-1907) tra Scapigliatura e Simbolismo*, catalogo della mostra, a cura di G. Belli, A. Pattini, A. Tiddia (Trento, Palazzo delle Albere, 5 dicembre 2009 - 25 aprile 2010), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 56-61.
- 3 Su Busato si veda da ultimo S. Marinelli, *Ritratti nella pittura dell'Ottocento e del primo Novecento a Venezia*, in *Theatrum urbis*,

- a cura di S. Marinelli, C. Rigoni, Fondazione Cassa di risparmio di Verona, Vicenza. Belluno e Ancona, Verona 2003, pp. 267-332.
- 4 Jacopo Palma il Vecchio conobbe grande fortuna anche nella Germania di Feuerbach e nell'Inghilterra vittoriana di Leighton.
- 5 Courbet fu insignito da Luigi II di Baviera della croce al merito dell'Ordine di San Michele. Nello studio di Von Kaulbach dipinse in due ore un nudo a grandezza naturale (le dimensioni dell'opera dispersa sarebbero di cm 160x352), che fu poi intitolato *La Dama di Monaco*, rifiutata poi al Salon parigino del 1872 ed esposta invece alla Galleria Ottoz, sempre a Parigi, con

- lusinghieri confronti critici all'*Antiopè* di Correggio. La fortuna di Courbet, in questi anni, sembra maggiore in Germania che in Francia. Forse anche il fatto di essere originario della Franca Contea, una regione al confine con la Germania, potrebbe avere influito sulle affinità elettive artistiche di Courbet.
- 6 Cfr. *Dall'Oca Bianca, Fotografie*, a cura di N. Cenni, S. Marinelli, A. Prandi, Centro Rinascita, Verona 1981, figg. 117-118.
- 7 Cfr. A. Prandi, *Il ritratto fotografico*, in *Il ritratto nel Veneto*, a cura di S. Marinelli, Banco popolare di Verona e Novara, Verona 2005, pp. 183-200.